

## LAS NARRACIONES GERMINALES DE *EL PEZ DE ORO* DE GAMALIEL CHURATA

### *The Germinal Narrations of Gamaliel Churata's El pez de oro*

MATÍAS DI BENEDETTO  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (Argentina)  
matias.n.dibenedetto@gmail.com

**Resumen:** este artículo analiza, de manera comparativa, las continuidades y rupturas formales de la trayectoria escrituraria de Gamaliel Churata desde la década del veinte hasta la publicación de *El pez de oro*. Mediante el método del montaje literario, en “El gamonal” se efectúa una superación de la narrativa indigenista, mientras que en “El kamili” se confrontan saberes y prácticas culturales ligados al consumo de coca con la medicina occidental. De esta manera, ambos textos funcionan como gérmenes de lo que, décadas después, serán elementos fundamentales de la estructura compositiva de su gran obra a fines de los cincuenta.

**Palabras clave:** montaje, coca, realismo, indigenismo

**Abstract:** This article analyzes, in a comparative way, the formal continuities and ruptures of Gamaliel Churata's writing career from the twenties until the publication of *El pez de oro*. By means of the literary assembly method, “El gamonal” overcomes the indigenista narrative, while “El kamili” confronts knowledge and cultural practices linked to coca consumption with western medicine. In this way, both texts function as germs of what, decades later, will be fundamental elements of the compositional structure of his great work in the late 1950s.

**Keywords:** Assembly, Coca, Realism, Indigenism

## El montaje como método de asimilación cultural

El proyecto creativo de Gamaliel Churata principia ya en la década del veinte. A partir de su colaboración en publicaciones culturales de gran proyección continental tales como el *Boletín Titikaka* y *Amauta*, Churata visibiliza en diferentes narraciones una combinación entre indigenismo y vanguardia. Dicho binomio conceptual funciona como plataforma enunciativa de una trayectoria escrituraria que culmina con la publicación de *El pez de oro*. En este sentido, tanto las narraciones churatianas de los veinte, así como su gran obra de 1957 privilegian las novedades técnicas y procedimentales con la intención de iluminar las transformaciones operadas en el seno de una tradición narrativa que centraba sus esfuerzos siguiendo los protocolos del realismo histórico. Incorporados a un corpus de textualidades tales como *Escalas* (1923) de César Vallejo, *Coca* (1926) de Mario Chabes, *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, o *El autómatas* (1931) de Xavier Abril, las mencionadas producciones literarias de Churata promueven una toma de posición específica con respecto a las implicancias que conlleva la visibilidad tanto del indio como de su propio imaginario, en el contexto de una incipiente modernización no sólo literaria sino también de las estructuras sociales y económicas del Perú. A contramano de las propuestas literarias típicas de un indigenismo cuya centralidad en el campo cultural de la época resulta evidente, las mencionadas narraciones rupturistas se configuran en virtud de una dinamización creativa de los materiales autóctonos. El universo indígena, en este sentido, deja de ser mero referente (Escajadillo, 1989; Cornejo Polar, 1982) para incorporarse a las formas literarias mediante un despliegue de procedimientos narrativos propios de la vanguardia.

Por lo tanto, el objetivo de este artículo tiene como primera intención metodológica estudiar tres ejemplos del mencionado corpus que la crítica ha denominado prosa de vanguardia. Se trata de una tarea que responde a un intento de solventar el vacío teórico-crítico que los estudios literarios latinoamericanos le han aplicado a dicho eje temático. Puesto que, si bien existe una masa crítica considerable acerca del tema en cuestión, se trata de abordajes generales y panorámicos (Achugar y Verani, 1996; Corral, 2006; Niemeyer, 2004; Pérez Firmat, 1982; Burgos, 1995) que no logran focalizar la prosa de vanguardia en su relación con el área andina-peruana y su imaginario. Nuestra interpretación, por tanto, tiene como objetivo, en primer lugar, hacer visibles las particularidades compositivas y temáticas que hacen de *El pez de oro* una obra que no debe ser exiliada de esta perspectiva, ya que su génesis pertenece a la década del veinte (Usandizaga, 2009; Mamani Macedo, 2012). En este período histórico coinciden las manifestaciones más rupturistas de la vanguardia latinoamericana (Schwartz, 1991; Osorio, 1988 y Verani, 1986) así como también se da una eclosión de la narrativa indigenista en el Perú (Cornejo Polar, 1982), una contraposición de modelos literarios que tiene su particular resonancia en la obra de Churata. Y, en segundo lugar, consideramos dos textos churatianos de los veinte como antecedentes de *El pez de oro*. Incluso puede pensarse que dichas narraciones exigen la lectura de una obra que viene después pero que ya está antes. Buscamos mediante esta propuesta de análisis de las particularidades

productivas de los textos de Churata otra manera de leer la historiografía destinada a los fenómenos de vanguardia (Paz, 1981; Foster, 2001).

Las narraciones de Gamaliel Churata publicadas durante la década del veinte que nos interesan son: “El gamonal” (1927) y “El kamili” (1928). Se trata de textos anticipadores y vectorizados hacia la escritura de una obra como *El pez de oro* (Bosshard, 2014) que se construyen, según nuestra hipótesis de lectura principal, sobre la centralidad que adquiere el método de montaje entendido como el procedimiento compositivo más sobresaliente de las producciones vanguardistas (Bürger, 2000), cuestión que nos permite analizar su función al interior de las relaciones entre el impacto modernizador y las culturas internas. Por tanto, el mundo indígena resulta interpelado mediante no un enfoque verticalista que sostiene una visión dogmática del indio y su cultura, tal y como lo lleva adelante la narrativa indigenista, sino que más bien se recurre a una exploración basada en el cosmopolitismo de la forma. Así, el papel de lo indígena en lo moderno configura una ruta de acceso hacia la modernización literaria. El método del montaje, en este sentido, resulta un procedimiento esencial, la base metodológica de una crítica a las tradiciones realistas que Churata asocia con las producciones del indigenismo literario.

Nos interesa llevar adelante un relevamiento de este mecanismo compositivo fundamental para lo que entendemos como un proceso de asimilación cultural: el montaje permite, por un lado, incorporar formas literarias, prácticas y figuras propias del imaginario de lo andino así como, por otro lado, concentrar procedimientos cosmopolitas. Se lleva a cabo una reunión de las demandas políticas y las derivaciones estéticas propias de la Modernidad que tiene como correlato la aproximación a las formas híbridas propuesta por el mismo Churata (Espezúa Salmón, 2017). Buscamos, en este sentido, analizar de qué manera el montaje funciona como punto de partida (y anticipo) de la definición de un hibridismo cultural en Latinoamérica (García Canclini, 2010; Lienhard, 2011).

Consideramos como núcleo significativo de estas producciones literarias la relocalización y reformulación de los modos representativos y de los dispositivos literarios inherentes al cosmopolitismo (Siskind, 2016), los cuales se tornan operaciones estéticas cuya importancia radica en el abordaje del mundo andino. El objetivo primordial de estas peculiares formas de narrar el referente indígena en la obra de Churata resulta ser la exposición del desacuerdo con los formatos literarios heredados del indigenismo. Estas narraciones de vanguardia de la década del veinte, publicadas tanto en el *Boletín Titikaka* como en *Amauta*, proponen una suspensión del sentido tal y como lo proporciona el régimen narrativo del realismo. Mediante la elaboración de un disenso con respecto a esos esquemas formales, a través de prácticas de escritura experimentales, estos textos quiebran la visión totalizante de esos relatos miméticos al promover la discontinuidad como matriz productiva de sus ficciones. De esta manera, logran una correspondencia, central para sus postulados, entre el dismantelamiento de un orden ficcional ligado al realismo con la propuesta de nuevas formas de subjetividad política (Ranciére, 2010; García Canclini, 2010). Es decir, son textualidades que participan del debate acerca de la conformación de una nación, discusión palpable en dicha década del veinte (Funes, 2006 y Beigel, 2003).

mediante la resignificación de un conjunto de recursos literarios cosmopolitas, capaces de incorporar las reivindicaciones del indio desde una óptica moderna. Al desestimar los efectos de una literatura de indios de claro sesgo romántico que ocupa el centro de la escena, estas narraciones incorporan un imaginario de lo andino mediante las novedades técnicas en materia literaria que la(s) Modernidad(es) expone(n) (Rebasa Soraluz, 2017).

Retomando todo lo expuesto más arriba, veremos enseguida cómo el montaje cumple un papel fundamental en lo que concierne a su aplicación tanto en “El kamili” como “El gamonal” e, incluso, en determinados pasajes de *El Pez de oro*. Este mecanismo promueve una interrupción del relato de lo inmediato a través del relevamiento e inclusión de formatos poéticos andinos, de las particularidades léxicas del quechua o el aymara e incluso de pasajes que responden a diferentes géneros tales como el diario, el cuento breve, el ensayo, el tratado filosófico y la narrativa.

### “El gamonal”: entre el relato y el panfleto

El propósito manifiesto de la escritura de Churata durante la década del veinte, como señalamos más arriba, tiene como objetivo la puesta en relación de la literatura de vanguardia y los saberes andinos. En este sentido, el autor destaca la búsqueda no ya interpretativa del indio, sino claramente expresiva y por eso mismo alejada de los formatos literarios impuestos por el hispanismo (Vich, 2000). Con este fin, su empeño literario aspira a una hibridación, no sólo lingüística sino también formal, que funcione como idea rectora del paradigma de “escritor germinal”, quien funda de esta manera un “estilo genésico” (Churata, 2012: 968). Esta idea de la germinación resulta fundamental para nuestra exposición acerca de las relaciones entre los textos publicados durante la mencionada década del veinte y la posterior aparición de *El pez de oro* en el año cincuenta y siete, ya que sostiene la plataforma teórica del proyecto creador churatiano.<sup>1</sup>

En este relato Churata concentra en su estructura compositiva el despliegue de una serie de tópicos asociados con la narrativa indigenista: “hambruna, diferentes formas de violencia, expropiación y rebelión” (Bosshard, 2014: 110).<sup>2</sup> Se expone en su desarrollo la confrontación de dos líneas narrativas:

<sup>1</sup> Riccardo Badini en el artículo “La ósmosis de Gamaliel Churata” pasa revista a la cuestión de la estética germinal en el ámbito de la literatura latinoamericana. Señala que semejante operación se lleva adelante teniendo en cuenta “la reorganización del saber humano, la pesquisa lingüística junto con la recuperación del sentido etimológico de las palabras y la hibridación de lenguas indígenas” (2010: 34). Del mismo modo, Badini expone la influencia determinante que ejerce la obra de Guaman Poma de Ayala en la escritura de Churata, especie de “reconocimiento de una paternidad literaria con respecto al cronista colonial”, ya que así actualiza en su particular estética la “misma postura de reubicación ontológica con respecto al hombre americano frente al conocimiento humano”. La conjunción de dos dinámicas de pensamiento puestas a funcionar dialécticamente en la misma obra actualiza “dos distintas percepciones temporales, dos sistemas simbólicos distintos en el famoso aparato iconográfico que acompaña al texto, formas de pensamiento, en fin, procedentes de lógicas en conflicto entre sí” (2010: 23).

<sup>2</sup> A similar conclusión llega Tomás Escajadillo en *Mariátegui y la literatura peruana*, quien señala que el texto de Churata se trata de “un relato importante en el cual aparecen, por ejemplo, tópicos caros al indigenismo de Mariátegui: denuncia contra el centralismo, el espíritu de reivindicación

por un lado, el texto nos muestra los pormenores de la vida de Encarnación, quien junto a su marido y el mayordomo de la hacienda entablan un triángulo amoroso con un trágico final que coincide con el levantamiento de la comunidad indígena. La sublevación está motivada por el injusto encarcelamiento del marido de Encarna, acusado de haber degollado al mayordomo. Asimismo, atestiguamos el origen de un gamonal desde su infancia hasta su vida adulta, así como también la obtención de cargos de gobierno mediante los que perpetúa el abuso de las masas indígenas. Incluso el mismo Churata reconoce que este texto alcanza un tono panfletario cercano a la denuncia de las expoliaciones sufridas por el indio, aunque su primer objetivo haya sido un texto literario. Así lo detalla en una carta a Mariátegui del veintisiete de noviembre de 1926: “Ahora venga el Gamonal de las orejas [...] Precisamente me proponía *no llegar al relato al hacer un panfleto*: el gamonal, según entiendo, es una composición donde no escasea la vida expresada por una bestia de nervio sensible” (Citado por Mamani Macedo, 2017: 336; el subrayado es nuestro).

La recreación de esos tópicos indigenistas recibe un tratamiento desde el punto de vista de la forma literaria claramente renovador. Es que el montaje de ambas líneas narrativas contrastadas —la de Encarna y su amante junto con su marido, así como el recorrido biográfico del gamonal— expone la renuncia a la representación lisa y llana del indio en pos de un acto de denuncia, operación que se sostiene mediante ese recurso vanguardista:

No es literatura lo que vengo relatando. [...] Esto no es repito literatura. Literatura es aquello que he oído contar alguna vez de un indio expulsado de la hacienda con sus hijos y que por toda venganza al llegar encima de la cuesta se dio a sonar el *phuttuto* [...] El indio siendo hombre y de los mejores no ha de tener tiempo para literatura linfática [...]. (2013: 6)

A propósito de esta cuestión es factible el hallazgo de una tensión entre ambos discursos en tanto clave de lectura fundamental para entender el desvío de la escritura churatiana hacia los recursos vanguardistas. En esa reflexión compartida con Mariátegui acerca de un resultado literario alcanzado sin formar parte de su principal objetivo radica una de las elucubraciones que nos permite dar con un factor compositivo esencial. Efectivamente, Churata escribe un “relato” y, de la misma manera, logra insertar pasajes que responden a la lógica del “panfleto” mediante la puesta en funcionamiento del método del montaje. Ambos géneros discursivos, por lo tanto, coexisten. El relato, asimismo y como característica novedosa, renuncia a representar al indio mediante la estética romántica presente en las descripciones del indigenismo, tendiendo puentes de contacto con su obra de 1957. Al respecto, el narrador no resigna la utilización de la descripción realista sino que colisiona, a través del régimen discontinuista instaurado por el montaje, con los fragmentos dedicados a la biografía del gamonal: “Bien, pues. El gamonal, a los diez años es un muchacho tímido y

(se muestra incluso una violenta insurrección de indios), y —tópico por excelencia del indigenismo a partir del *Amauta*— la nostálgica denuncia del despojo de las tierras de los *ayllus* por parte de las haciendas vecinas, que contrasta abruptamente la felicidad comunitaria del pasado [...] con la triste condición del sometido a la férula del hacendado y el mayordomo” (2004: 357).

tonto a quien, con toda felicidad, como se le pinta una mosqueta en el trasero, se le cuelga rabitos de papel. Es producto neto de hacienda” (2013: 10).

Vemos así como este procedimiento típicamente vanguardista desarma el carácter mimético de una narración aparentemente indigenista. Tomando distancia de los postulados acerca del criterio verista como condición de posibilidad de una literatura indígena propuesto por Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (2012), Churata discrepa del director de *Amauta* y plantea como alternativa creativa la contemplación de los límites del indigenismo como estética. Cabe mencionar que, si para el director de *Amauta* el indigenismo literario “no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio” (2004: 355; las cursivas son mías) para Churata este criterio de verosimilitud de ninguna manera garantiza una representación adecuada del mundo indígena. Este aspecto, la proximidad descriptiva establecida con el referente indígena, piedra de toque de los estudios sobre el indigenismo “ortodoxo” (Escajadillo, 1989), es puesto en cuestión por la escritura churatiana. La respuesta a la búsqueda de una forma literaria adecuada al contexto se relaciona con la conformación de un concepto de representación alejado de los modelos narrativos miméticos que el indigenismo ponía en funcionamiento. Establece como epicentro de su producción literaria una aparente contradicción: pone en funcionamiento un abanico de procedimientos narrativos rupturistas, aunque sin dejar de lado la alusión al referente en oposición directa al abordaje realista.

Churata capitaliza la visualización de esa “costura” a la que hace referencia Escajadillo al referirse a las complicaciones que tiene el indigenismo “ortodoxo” para asimilar un imaginario mítico, situación que se invierte en la escritura churatiana: “Sea cual fuese el procedimiento adoptado, en las obras de indigenismo ortodoxo siempre podremos distinguir y diferenciar el estrato de lo mágico del estrato de la realidad, aunque intenten preservarse juntos, siempre veremos la costura que une (o separa)” (1989: 121). Mediante el método del montaje, el relato incorpora dicha brecha entre la representación y el referente durante la misma época en que las narraciones indigenistas la dejaban en evidencia. En tanto elemento fundamental para entender el uso de la categoría de montaje, dicha fricción se transforma tanto en una manera de narrar (que de ninguna forma busca suturar) así como también en la cifra del trabajo escriturario de Churata, dedicado ya desde la década del veinte a la dinamización creativa del imaginario de lo andino.

En relación con este tema, el cuarto apartado de la conferencia “El pez de oro, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible” de 1965 alude a un término capital para entender esta propuesta literaria en lo que al abordaje del mundo indígena se refiere. Allí propone la revisión de “la lección de los símbolos”, cuya importancia radica en que “los muertos adquieren perfil” en esos elementos manifestando así “las puntualizaciones de un realismo psíquico” (2011: 59). Churata inserta este comentario que tiene como objetivo arremeter contra los postulados en los que se asienta una “actitud realista” (Gramuglio, 2002: 15) entendida como la actividad artística que tiene como intención preponderante la imitación de la realidad. La irrupción de los muertos en el diagrama psíquico de los sujetos redefine lo que se entiende por realidad al

incorporar una reflexión ligada inexorablemente al mundo de creencias indígenas. Como resultado del trabajo conjunto, tanto de la dinámica del “inconsciente” como de la “biológica”, componentes elementales del “realismo psíquico”, esta noción es entendida como un “impulso básicamente regenerativo” (Gonzales Fernández, 2009: 61) que actúa a través de las mencionadas dimensiones. Ambas operan al interior del lenguaje, a través de él producen un retorno a una lógica que busca rescatar un “inconsciente americano” mediante la creación de una lengua definida como expresión de lo indígena.<sup>3</sup>

Se trata entonces de un esquema cognoscitivo del mundo circundante medido por la relevancia que toman los símbolos en la concreción del relato. La estructura que adquiere lo simbólico en los presupuestos literarios de Churata da la pauta de su importancia como instrumento de reflexión, pues se erige como contrapartida de la representación de lo real más clásica al asumir como desafío su propia combinación con el espacio del inconsciente americano. Al respecto no está de más afirmar que el procedimiento capital de este “realismo psíquico” resulta ser el del montaje. Mediante su utilización, la textualidad churatiana, sea en estos relatos de la década del veinte o bien en *El pez de oro*, pone en el mismo plano literario, por un lado, el imaginario de lo andino contemplado en su esquema mítico y, por el otro, un conjunto de tópicos propios de la narrativa indigenista.

Churata de ninguna manera brinda un realismo de rasgos solamente imaginativos, ni tampoco un esquema literario ligado al surrealismo en la ampliación que le otorga al inconsciente como material literario disponible. Más bien hace de los símbolos del imaginario andino el sustrato con el cual se sostiene la cosmovisión de ese mundo y no tanto su representación como totalidad dado que, además, rastrea específicamente “una conexión con el conocimiento andino y con sus modos discursivos” (Usandizaga, 2006: 145). En “El gamonal” lo mítico encuentra su presentificación tan sólo mediante la inclusión de un puma, elemento que anticipa la pulsión mítica cuya importancia organiza *El pez de oro* posteriormente. En el mencionado relato puede leerse con respecto a ese animal: “En alto relieve hay tallados dos pumas: ¡son el símbolo de la libertad concedida por la Naturaleza a los hijos que se alimentaron de su sangre! (1976: 33).

La función de lo mítico como contrapartida del relato mimético esgrimido como matriz productiva del indigenismo tiene lugar en “El gamonal”. La utilización del montaje como método compositivo renueva su forma narrativa y promueve la visibilización del reclamo político en relación con las condiciones en que se encontraban las comunidades indígenas. Hay en este relato, por lo tanto, indicios del uso posterior que se le otorga a este procedimiento vanguardista, dando cuenta así de sus propias estrategias de reapropiación de los modos de narrar. *El pez de oro*, entonces, nada a

<sup>3</sup> En *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*, Guissela Gonzales Fernández señala al respecto: “El sujeto del realismo psíquico intenta asir la realidad americana gracias a un retorno no solo a las formas verbales propias de la cultura andina, sino a la dinámica creadora propia de las artes populares del Ande, para instaurar un lenguaje nuevo [...] El realismo psíquico se presenta como una epistemología, como una nueva forma de conocimiento de la realidad, en este caso, de la realidad americana” (2009: 63).

contracorriente del devenir neovanguardista destinado a la radicalización de los textos posteriores al gran quiebre propuesto por la vanguardia durante la década del veinte. La gran obra de Churata, por tanto, se sostiene entonces a partir de la idea del retorno ya no solamente como matiz utópico, sino que más bien como estrategia argumentativa capaz de codificar retroactivamente sus propias narraciones germinales de dicha década.

### **“El kamili” y “Mama kuka”: del viaje chamánico al libro–rito**

“El kamili” pone en el centro de su armazón narrativa la búsqueda de una forma adecuada para representar la realidad indígena a través del método del montaje, eje vertebrador de la ficción. En este relato un narrador en primera persona expone los pormenores de su encuentro con una especie de *layka*, un “intermediario entre los dioses y los hombres [...] asociado más al concepto de hechicero occidental” (Mamani Macedo, 2012: 66). Resulta imprescindible revisar la función que adquiere esa figura en la organización textual de la gran obra de 1957, ya que ahí “el autor del libro sería un brujo, un *layqa*, esto hace que *El pez de oro* asuma roles míticos, que en su contenido expone visiblemente” (Mamani Macedo, 2012: 67). A partir de esa situación inicial, mediante la descripción de ese personaje y de sus prácticas, el relato hace hincapié en un conjunto de disquisiciones acerca del valor cultural del consumo de coca, así como también de sus protocolos de atención a diferentes patologías médicas a través de los rituales que protagoniza. Se subraya no sólo la importancia de estos saberes andinos sino también el deseo de que, en un futuro, se inicie una tarea de relevamiento del conjunto de materiales culturales que el *layka* deja entrever:

Tiempo llegará que se afronte definitivamente el esclarecimiento de nuestro *indoamericano acervo filosófico* [...] Por lo menos en el caso de nuestra fenomenología hácese de todo punto necesario partir de *un estudio de las ideas aborígenes* en tales materias antes de establecer semblanzas que resultaren quiméricas o simplemente superficiales. (2013: 58; el subrayado es nuestro)

Dicho relevamiento del “indoamericano acervo filosófico” se fundamenta en una comparación con las propuestas inherentes a la medicina occidental. Así lo expone la dinámica discursiva del narrador, quien agrega: “El valor documental y sintomático de estas costumbres parece indiscutible [...] Tienen *base mágica*, es decir religiosa. El kamili, su medicina y su liturgia son siempre religiosos. Pero *también es un psicoanalista*” (2013: 58; el énfasis es nuestro). Puede observarse cómo la operación de lectura de ese conjunto de saberes es llevada adelante por Churata a través de la intersección de la figura del *layka* o chamán y las elucubraciones acerca del “programa colonial de la *magie* en inglés y sin caracteres ad hoc” (Mazzoldi, 2018: 6). Es decir, el proyecto estético churatiano, aquí en ciernes todavía, devela la ambición epistemológica del colonialismo cuya búsqueda incansable de una significación para esa “base mágica” garantiza una interpretación de dichos saberes en términos logocéntricos. Esto es, Churata postula la equiparación del poder curativo de ese personaje con el trabajo psicoanalítico en tanto ejemplo de la forzosa equivalencia entre chamanismo y



curanderismo por parte de los saberes occidentales,<sup>4</sup> anticipando no sólo un tema sino también una forma de contar explotada con creces en *El pez de oro*.

La postulación del *layka* como centro irradiador de los diferentes retablos, elemental para el registro de la escritura artesanal de Churata (Huamán, 1994), establece una ligazón directa con lo planteado en ese texto de los veinte. Si en “El kamili” se ofrece el ejemplo de un sujeto que lleva a cabo un proceso de curación alejado de los significados establecidos por el diagrama de saberes eurocéntricos, en cambio en *El pez de oro* esta figura se torna central, ya que se construye a su alrededor una estructura literaria basada en la desestabilización de la forma. Ésta adquiere visos de libro–rito: provee la clave interpretativa en tanto retorno a la sacralidad del mundo andino, en este caso a través de los usos asociados al consumo de la planta sagrada de la coca. Puede decirse entonces que “El kamili” retrata las actividades curativas y de asistencia a los reclamos de la comunidad de “tata Ulogio”, “el sacerdote de la *quqa*, oficiante de la sauca, divina plasma de la cultura religiosa del Titikaka” (2013: 57), mientras que, en el retablo “Mama Kuka”, se concreta lo ambicionado por ese narrador atento a los dotes curativos del chamán: el retablo considera no sólo los límites interpretativos esbozados por la medicina occidental con respecto al consumo de coca, sino que también postula su centralidad para el mundo andino.

La conjunción elemental, entonces, entre la coca y esta especie de chamán es el núcleo de sentido que sostiene ambos textos. Tanto en el retablo “Mama Kuka” como en “El kamili” la narración muestra un corrimiento hacia el ensayo. De la misma manera, ambos textos evidencian rupturas del régimen de lectura lineal. Por ejemplo, el narrador de este retablo coincide en su apreciación de la función de la coca en los rituales del *layka* tal y como se lee en el relato de los veinte, sólo que en su argumentación irá más allá del afán expositivo de sus efectos, cuestión que el narrador de “El kamili” solamente prometía. En el retablo “Mama Kuka”, por tanto, puede leerse como para el *layka* la coca “no es un vegetal más” sino que también funciona “estableciendo contacto entre los que viven y los que han muerto” (2012: 519). Como puede suponerse con tal sólo atender a la exposición de prácticas y conocimientos ancestrales utilizados como materiales narrativos, este capítulo de *El pez de oro* presenta distintos comentarios acerca de la coca como planta sagrada y sus diferentes usos por parte de la experimentación científico-económica occidental. En tanto que exposición de la hipótesis higienista y normalizadora propia de la medicina anticipada en “El kamili” de manera sesgada, al comienzo del capítulo “Mama Kuka” se pone en escena un cambio en el estado de ánimo del personaje, quien asume como suya la orientación ideológica de las contraindicaciones dispuestas por la farmacología hegemónica en lo referido a la ingestión de coca con tal de desecharlas del debate:

<sup>4</sup> Un abordaje más completo de esta contraposición entre dos tipos de saberes, que excede el espacio de este artículo, se desprende de los planteos de Michael Taussig y Bruno Mazzoldi y puede encontrarse en el libro del antropólogo australiano *Shamanism, Colonialism and the Wild Man. A Study in Terror and Healing* (*Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*) de 1987 y en el artículo del profesor italiano radicado en Colombia, titulado “El antropólogo que llegó del frío (carta abierta a Miguel Taussig)”, publicado recientemente en la compilación *3 en 1* del Instituto de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh y la Universidad del Cauca.

Suprimí la coca, sin que a ello me instaran, para demostrar, y demostrarme, que no era causa del embotamiento que ya a la realidad me sustraía. Supe también que nadie vería, y los médicos menos, más allá de las narices en la raíz de esa dolencia que aplastaba sin dejarse ver ojos ni zarpas. (2012: 495)

Estableciendo un juego de relaciones entre esa sustancia trastornadora de la percepción y el régimen de lo discontinuo que genera una dislocación de las formas de representación, se observa en este capítulo las inferencias de unos protocolos de alteración provenientes tanto de las sustancias en el plano del argumento como de la técnica en el campo de lo formal (Ronell, 2016). Así, materias primas y técnicas narrativas, antes que aletargar, hacen de la escritura una actividad que sufre un proceso de adecuación a la propia condición farmacolonial de la Modernidad (Ramos y Herrera, 2018). Vemos así cómo afecta a la textualidad churariana esta incorporación de la coca como sustancia destinada a derrumbar los protocolos miméticos propios del realismo, así como también los propósitos expositivos de los modelos ensayísticos canónicos. Tanto en “El kamili” como en “Mama Kuka” Churata pone en práctica un desparpajo teórico capaz de moldear a su gusto los saberes tildados de universales. Puesto que el objetivo de ambos textos redunda en un desacomodamiento de la percepción burguesa —en particular de la droga considerada como perniciosa para la autonomía del sujeto moderno (Kosovsky Sedgwick, 1993)— el retablo y la narración exponen como principal estrategia compositiva la interrupción de una serie de discursos históricos. Sus estructuras motivan un desborde de fragmentos sustentados en un original ensamblaje capaz de sonsacarle al sujeto, a través de la presentación de esos retazos puestos a dialogar, una novedosa perspectiva del tema en cuestión.

El narrador del retablo, por ejemplo, cede su lugar a una serie de figuras como el “Dr. Fausto”, paradigma de la medicina occidental o bien, incluso como en “El kamili”, al *layka* quien toma la palabra en varios pasajes. Se consigue en esa combinación de voces un abordaje inusual de los parámetros miméticos del régimen de representación del realismo. Pero, llamativamente, no echando por tierra el verosímil, sino que más bien haciendo foco en la inmediatez de la experimentación a través de una narración basada en la discontinuidad, la interrupción y la fricción de las piezas, las cuales ubican al lector en un lugar por demás incómodo. Las interrelaciones que el montaje suscita en cuanto técnica confeccionan un modelo de legibilidad basado en lo heterogéneo (Didi Huberman, 2015) y tiene por objeto el relevamiento de las obturaciones referidas a la coca como puerta de acceso a una experiencia cultural decididamente andina. Por esta razón, para hablar en defensa de la coca, Churata implementa un discurso lo más alejado posible de las estrategias argumentativas de la literatura más bien higienista; pondera, en consecuencia, una estética de lo fragmentario en detrimento de los buenos modales de la ciencia occidental.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Se deja en claro que los argumentos de Churata buscan hacer de la matriz andina “una plataforma irrenunciable de la nacionalidad y de su articulación a *lo moderno*”, como señala Moraña (2015: 165; las cursivas son mías). Al hurgar en la profundidad del sujeto andino halla los lineamientos de un proyecto nacional proveniente de la inferencia teórica de los márgenes. Se trata de un perfil de “artista-etnógrafo” según los postulados de Hal Foster (2001), cuya estrategia compositiva opta por una relectura de las tradiciones ancestrales en virtud de un proceso de “re-

El montaje emerge como la técnica narrativa afín al tratamiento de la coca como droga elemental para el sujeto andino; pone de relieve no sólo la relación entre fármaco y literatura, sino que a su vez hace de la exploración de las dimensiones interiores del individuo su función principal. En ese punto ambos órdenes, el técnico y el de la sustancia, se tocan en función de una particular configuración narrativa. En tanto que inoculación de fragmentos concatenados, este procedimiento actualiza un abordaje del texto cultural europeo mediante una percepción peculiar del mismo. En el contraste entre las premisas epistemológicas occidentales y el bagaje de propuestas andinas, se hace manifiesta la consideración con la que se van a tratar ciertos temas. Las principales reivindicaciones realizadas por el narrador del retablo en referencia a una posible historia de la planta de coca señalan dos cuestiones: en primer lugar, la pregnancia que conlleva en sí misma su temporalidad sagrada y, en segundo lugar, el reconocimiento del consumo de coca como alimento:

Que los Inkas no adquirieron en el laboratorio el conocimiento del *valor alimenticio de la coca* es axioma del docto Pero Grullo; pero lo experimentaron a través de los siglos, y no ellos en cuanto gobernantes de un Imperio que nacía, historiológicamente, con posterioridad al Mesías, sino en cuanto herederos de un complejo histórico, descubriendo que *si suprime el hambre*—lo que no está probado; y yo rechazo— *no es porque narcotice la víscera estomacal, sí porque nutre en proporción todavía no estimada*. (2012: 519; las cursivas son mías)

Los efectos nutritivos adquieren el rol principal en las argumentaciones desglosadas por el narrador de “Mama Kuka”, como podemos ver en la cita precedente. Ese “valor alimenticio de la coca” es la clave de bóveda que le provee al sujeto una reconexión cultural con su comunidad tanto de sus miembros como de los que han fallecido. En el contexto de la universalización de los saberes andinos que el propio Churata quiere llevar adelante a través de la publicación de *El pez de oro*, así como también en la reconsideración de los lugares comunes de la ciencia occidental y su consecuente puesta en crisis de la totalidad de los esquemas de pensamiento legitimados por el logocentrismo, la coca en tanto que nutrición del organismo adquiere preponderancia.<sup>6</sup>

Efectivamente, en este retablo logra dilucidarse el trabajo literario a través del cual se busca deslindar los usos de la coca, asociados con determinados efectos benéficos para el cuerpo, de ciertas “manifestaciones de la toxicomanía” (Churata, 2012: 490). Tanto “El kamili” como “Mama Kuka” distancian a la coca del paradigma de la circularidad, concepto capital con el que se aborda el acto del consumo (Duchesne Winter, 2001). Frente a la búsqueda de estados de conciencia a través de la manipulación de las drogas, tanto el retablo como la

funcionalización de esos aportes en un presente que potencia tales contenidos con nuevas lecturas y síntesis inéditas” (2015: 178).

<sup>6</sup> Son relevantes los puntos de contacto de este argumento de Churata referido a la nutrición de la coca con lo planteado por otro poeta peruano de los veinte como Mario Chabes, quien en *Coca* (1926) indaga acerca de las relaciones entre droga y poesía, específicamente en las interpretaciones acerca del consumo de la hoja de coca como una actividad ligada a las concepciones de la adicción que expone la medicina occidental, diferenciándola para ello de la cocaína.

narración van a desentrañar los aspectos más sobresalientes de dicha exploración. Es decir, se pone en primer plano el mayor reproche con el que se ataca al toxicómano: su capacidad de evadirse de lo real, de bucear en los estratos primigenios de la conciencia, de hacer uso (y abuso) de la tan mentada alucinación como método de autoconocimiento más allá de las consecuencias supuestamente nutritivas que acarrea. En tal sentido, la instrumentalización de la coca y su relación con las comunidades andinas motiva el relevamiento de la figura del indígena y su imaginario. Se llama la atención acerca de la inexactitud con que ese médico de nombre “Fausto” interpreta su uso y concepción dentro del ámbito andino. Este personaje señala que “la coca usada habitualmente acaba por destruir la razón humana y a la postre, la sustituye por la ‘razón’ del bruto” (2012: 510). En el ida y vuelta conceptual que se entabla entre ambas figuras, el narrador responde: “El organismo es poseído, no de ebriedad, sí de aplomo (se le llama estupidez, ‘la razón del bruto’); no sé si decirte que de temple de cuerda musical. *Lo cierto es que el hombre sábase nutrido en necesidades primordiales.*” (2012: 517; el énfasis es nuestro). Hay que prestarle atención al uso particular de la frase “es poseído, no de ebriedad, sí de aplomo” ya que no es arbitraria su inclusión. Se desprenden de ella las evidentes relaciones entre ebriedad y pensamiento que sobrevuelan la historia de la categoría de sujeto moderno en occidente; cuestión ineludible de la problematización del concepto de adicto (Carneiro, 2002).

Churata en “El kamili” así como en este retablo de *El pez de oro* reescribe los protocolos de alteración asociados al consumo de drogas, aunque hace énfasis en la capacidad que tienen de desdoblar la subjetividad del individuo, transformándola en potencialidad creativa. Así, esta “Layqología” (2012: 554), este tratado de chamanismo como lo llama el mismo Churata, funciona como ejemplo de la manipulación del acervo cultural proveniente de la metrópoli europea puesto a dialogar con un conjunto de saberes prehispánicos, confrontados en una dinámica discursiva cuyo elemento ordenador es el principio formal del montaje. Los promotores de cada uno de los discursos, el doctor y el *layqa*, comportan en la puesta en uso de sus voces determinadas estrategias comunicacionales, cuyos objetivos van más allá de la resolución de simples problemáticas sanitarias. Las reflexiones acerca de la coca funcionan como desprendimientos, apéndices, de la teoría del hibridismo cultural. Se trata de un modelo literario capaz de desarmar el proceso unidireccional entre literatura y sociedad inherente no sólo a la narrativa indigenista, sino también a la óptica occidental con que se aprecia el imaginario andino. Da cuenta de esta manera de un proceso de desgaste de los esquemas miméticos del realismo al promover una fluctuación del eje de lo narrado en virtud de la incorporación del mundo indígena.

### Los relatos limítrofes

A modo de conclusión, las narraciones germinales de los veinte de Gamaliel Churata pueden considerarse relatos limítrofes ya que asumen como principal particularidad la transgresión de las fronteras genéricas. Situadas en ese “campo fronterizo entre canto y cuento” (Yurkiévich, 1999: 106), tanto “El gamonal”

como “El kamili” promueven la consideración de un lugar intermedio entre las clasificaciones genéricas, destinado a la escritura de pretensión fragmentaria. Esta segmentación de una totalidad inherente a la narrativa indigenista se asienta, como vimos, en el método del montaje y en su capacidad para abordar, de manera conjunta, los materiales propios de las culturas internas y las tradiciones culturales europeas. Por tanto, puede decirse que Churata hace de la dualidad y la escisión las coartadas retórico-narratológicas necesarias para efectuar una interpretación y puesta en crisis de un conjunto de tópicos de la cultura europea. Al respecto, si en “El gamonal” la puesta en crisis del indigenismo literario traía aparejado una propuesta conceptual en donde el sustrato mítico adquiriría visibilidad a partir del concepto de “realismo psíquico”, en “El kamili” las elucubraciones acerca de la planta de coca se encaminan hacia la desestimación de los protocolos médicos capaces de demonizar su consumo. Ambos ejes temáticos forman parte de una estrategia narrativa presente ya en la década del veinte y potenciada al interior de *El pez de oro* a través de la aplicación de un hibridismo de las formas que llega con antelación, en la historia cultural latinoamericana, a las conceptualizaciones propuestas posteriormente.

En este sentido, en ambas narraciones germinales se anticipan debates estéticos y resoluciones a problemas literarios que encuentran mayor exposición en el texto de 1957. Incluso desde la misma posición enunciativa que organiza estos textos se vislumbra la variación y la búsqueda de una constante puesta en crisis de las construcciones ficcionales más ligadas al indigenismo y que luego en *El pez de oro* adquieren matices realmente logrados. Como si se tratara de un laboratorio de la escritura, en estas narraciones de los veinte la utilización de procedimientos de vanguardia llama la atención, aunque recién en *El pez de oro* adquieren una relevancia central para sus argumentos. En este sentido puede mencionarse la forma en que el narrador cede una centralidad heredada de los modelos discursivos anteriores para dar lugar, mediante este corrimiento, a las representaciones de un imaginario de lo andino que abre el texto. En esa apertura, se cuelan en la ficción las relaciones ambivalentes entre las pretensiones jerarquizantes de la cultura occidental, basadas en la estetización vacía de la figura del indio y de su mundo, y la búsqueda de estrategias compositivas capaces de explorar ese imaginario, pero sin renunciar a la construcción de un sujeto político.

Por lo tanto, puede decirse que la prosa de vanguardia churatiana pugna por llevar adelante una universalidad otra, atenta menos a los presupuestos modernos traídos de Europa que a su gestión desde lo local. Churata propone, a fin de cuentas, hacer uso de las transformaciones de los presupuestos que fundan la ficción moderna: desatiende con ese fin el ordenamiento causal de la acción, así como también la inteligibilidad del relato mediante su desarrollo temporal, por mencionar dos ejemplos destacados en las narraciones aquí analizadas. También rechaza los modos de presentación de la ficción clásica con la intención manifiesta de convocar en sus páginas a los excluidos de toda narración, a aquellos que el indigenismo literario sólo retrataba a partir de un esbozo romántico y positivista. Churata, de este modo, se vuelve partícipe del proceso creativo al desprenderse de ese régimen ficcional cuya centralidad le estaba dada a un sujeto externo, occidental en sus modos de narrar(los). Su

proyecto literario se funda en el redireccionamiento de las técnicas literarias modernas en virtud de las especificidades de la materia a representar.

Por lo tanto, al provincializar los discursos literarios provenientes de Occidente, tanto las narraciones de los veinte como también *El pez de oro* promueven un descentramiento de esos aparatos estéticos, pluralizando la idea de centro y periferia mientras establecen una correspondencia entre la perspectiva subalterna, propia del mundo indígena, y la materialidad literaria cosmopolita. Al fin y al cabo, las textualidades divergentes de Churata funcionan como ejemplo de una amalgama fundamental, capaz de generar nuevas formas de subjetividad, así como, de la misma manera, poner en crisis las formas artísticas de la alta cultura burguesa.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo y VERANI, Hugo (1996), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, UNAM-Ediciones del Equilibrista.
- BADDINI, Ricardo (1995), “La ósmosis de Gamaliel Churata” en Kaliman, Ricardo (ed.), *Memorias de JALLA, Tucumán*, vol. 1. Tucumán, Proyecto Tucumán en los Andes, pp. 344-351.
- BOSSHARD, Marco (2014), *Churata y la vanguardia andina*. Lima, CELAP.
- BEIGEL, Fernanda (2003), *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- BURGOS, Fernando (1995), *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila.
- BÜRGER, Peter (2000), *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península.
- CARNEIRO, Henrique (2018), “La fabricación del vicio”, en Ramos, Julio y Herrera, Lizardo (eds.), *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago de Chile, Universidad Central.
- CHURATA, Gamaliel (2012), *El pez de oro*, Usandizaga, Helena (ed.). Madrid, Cátedra.
- CHURATA, Gamaliel (2011), *El pez de oro*. Lima, A.F.A Editores.
- CHURATA, Gamaliel (2013), *El gamonal y otros relatos*. Tacna, editorial Korekhenke.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1982), “La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia”, en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación/ Universidad Central de Venezuela.
- CORRAL, Rose (2006), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México, El Colegio de México.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DUCHESNE WINTER, Juan (2001), *Ciudadano insano: ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan de Puerto Rico, ediciones Callejón.
- ESCAJADILLO, Tomás (1989), “El indigenismo narrativo peruano”, en *Philologia Hispalensis*, vol. 4, n.º 1, pp. 117-136. DOI:

- <<https://doi.org/10.12795/ph.1989.v04.i01.10>>
- ESCAJADILLO, Tomás (2004), *Mariátegui y la literatura peruana*. Lima, Amaru editores.
- FOSTER, Hal (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid, Akal.
- FUNES, Patricia (2006), *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires, Prometeo libros.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2013), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bcb0>>.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2002), “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina” y “El imperio realista”, en *Historia crítica de la literatura realista*, tomo VI. Buenos Aires, Emecé editores.
- GONZÁLES FERNÁNDEZ, Guissela (2009), *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Lima, Fondo editorial del Pedagógico San Marcos.
- HUAMÁN, Miguel Ángel (1994), *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima, Editorial Horizonte.
- KOSOVSKY SEDGWICK, Eve (2018 [1993]), “Epidemias de la voluntad”, Herrera Montero, Lucía (trad.), en Herrera, Lizardo y Ramos, Julio (eds.), *Droga, farmacolonialidad y cultura: la alteración narcográfica*. Chile, Universidad Central, pp. 203-220.
- LIENHARD, Martin (2011), *La voz y su huella*. La Habana, Casa de las Américas.
- MAMANI MACEDO, Mauro (2012), *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Lima, Fondo editorial UCH.
- MAMANI MACEDO, Mauro (2017), *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima, FCE Perú.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2012), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Buenos Aires, Editorial Gorla.
- MAZZOLDI, Bruno (2018), “El antropólogo que llegó del frío (carta abierta a Miguel Taussig)”, en *3 en 1*. Popayán, Universidad del Cauca.
- MORAÑA, Mabel (2015), *Churata postcolonial*. Lima, CELACP.
- NIEMEYER, Katharina (2004), *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783865278104>>.
- PAZ, Octavio (1981), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1982), *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel 1926-1934*. Durham, N.C, Duke University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1215/9780822382621>>.
- RAMA, Ángel (2008), “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.
- RAMOS, Julio y HERRERA, Lizardo (2018), *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago de Chile, Universidad Central de Chile.

- RANCIÉRE, Jacques (2010), “El espectador emancipado”, en *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- REBASA SORALUZ, Luis (2017), *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima, F.C.E.
- RONELL, Avital (2016), *Crack Wars. Literatura, adicción, manía*. Buenos Aires, EDUNTREF.
- SISKIND, Mariano (2016), *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- TAUSSIG, Michael (2002), *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Bogotá, Editorial Norma.
- USANDIZAGA, Helena (2006), *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana/ Vervuert. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783964565648>>.
- USANDIZAGA, Helena (2009), “El pez de oro de Gamaliel Churata en la tradición de la literatura peruana”. En *América sin nombre*, n.º 13 y 14, pp. 149-159. DOI: <<https://doi.org/10.14198/amesn2009.13-14.18>>.
- VICH, Cyntia (2000), *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, Fondo editorial PUCP.
- YURKIEVICH, Saúl (2007), “El relato limítrofe”, en *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 99-107. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954872138>>.